

昆曲格律与曲谱的真相(上篇)

刘有恒

《集粹曲谱初集(一)》，台北，2001，刘有恒，今译为简体字版

—

昆曲格律与曲谱的真相(上篇)

集粹曲谱，和以往出版的所有昆曲的曲谱，有一个很大的不同点，那就是尤其是校正以往曲谱的错误的地方，大多都附有详尽的校改原因，这属于一个治昆曲声腔格律的态度的问题。

以往所有的戏工曲谱，是传承自剧场曲师的传本，只是记录下演剧家们在剧场里演出的戏场声口。

而从清工的《吟香堂曲谱》为矫失；接着出现了叶堂的《纳书楹曲谱》；后来又出世了曲师李秀云受主人命令，以纳书楹为参，参酌戏工之谱而编成的《遏云阁曲谱》；也有清工依各本综成的《霓裳文艺全谱》；到了现代以来，则清工大盛，曲谱纷出，其大者，如清工俞粟庐以遏云阁等坊间惯用曲谱为底本，编出来的《粟庐曲谱》；清工刘富梁原稿，而被王季烈涂改的《集成曲谱》；及后来王季烈找曲师高步云弄成底稿，再予以涂改的《与众曲谱》、《正俗曲谱》等。

这些清工之谱，除沈起凤的《吟香堂曲谱》尚存九宫大成的曲家及昆曲正声的典型而外，其余诸清工，有一个特色，就是它直间接一定是参照戏工之谱为底，然后以自己的认知去改成自己认为符合自己心目中的所谓的格律，但没有写出来，他的改戏工之本的原因，是戏工之谱倒底犯了什么格律上的失误，而或被按上一个不合格律的大帽子之下，倒底这位清工自己对于格律，懂得与否，谁都无从知道，而只是清唱界被只会唱唱曲而不识格律者虚名相传，奉为

天书圣经。这对于这些清工而言，真是滥竽充数成虚名太容易了，叶堂及王季烈的那些不堪一观，改的不合声腔格律满书的谱，就被近代以来喜好唱唱昆曲的清客曲友间盲目相传，因为随便怎么涂，怎么改，不必要有详细说明，只要说别人不合格律或破口大骂即可，这『不合格律』及随意诬陷别人的莫须有的罪名，就满天飞。

于是清工叶堂乱改《题曲》的谱，被戏工曲师指出不合传承的应配唱腔时，他只要在纳书楹曲谱的《题曲》出里大骂曲师『岂不可笑』四个字，就可以了，不必讲出他的乱改是依据魏良辅传承的格律的那一项的缘故；清工王季烈涂改清工刘富梁的集成曲谱的理由，只说因为『不合格律』并传之后世就足够了，至于所谓到底不合格律之处在那里，王季烈都可不必逐一给个交代，污陷刘富梁的大帽子就可以随意扣，王季烈在他的那个物理学领域，以他这个亲日附日的日本通，翻译几册日本物理学书为中文，也在当世无法成名（直到今世才在一些不能明辨是非者的眼中成了什么科普大家之类），但在昆曲界要捞名太容易了，随便涂改，随便弄个什么自己也讲不明白的主腔，于是马上成了什么曲学大师，在昆曲界混出个名堂，岂不真是太轻松了，于是，后世的昆曲界良莠杂间，而越是离昆曲正道愈远的就越横行，如『错伪学』的『主腔说』及『曲牌取消说』纵横；『错伪谱』充斥；以及两岸拿着错伪谱《集成曲谱》做学问，以致于『错伪知』弥漫的腥膻场，推本其源，实在是其来有自，由叶堂开了厉阶，王季烈益张其焰，杨荫浏、谢真蕸、谢也实、王守泰、武俊达等清工之伦继之，遂至燎原，使昆曲的曲谱及格律的真相益加扭曲，以至于更不堪闻问了。

●从昆曲最后及最宏博的格律大师的九宫大成编者的那些曲师及曲家的时代结束以后，昆曲的曲谱及格律就成了暗无天日一片了。

从叶堂把南词定律及九宫大成南北词宫谱里的一只只标准正确的曲谱，在纳书楹曲谱里依自我作祖的墨笔，随第六感依己好擅加改易一通，就像是拿民歌茉莉花，认为某个字原来唱的音不够亮，改的高些，某些音加些花腔，某些音又降几个音来唱，于是民歌茉莉花会变成什么模样的怪歌，就是叶堂的纳书楹曲谱里的那些原来昆曲唱腔的写照，变成四不像的叶氏自创曲了。

但更不幸的，就是这种毁坏昆曲正声的举动，那些唱唱曲的清工一无所知，到了叶堂之后冒出来的这些清客文士，所谓的清工，有一特点，就是订谱不参考声腔格律谱的九宫大成及南词定律，而是用叶堂的纳书楹曲谱为底本，这是因为清代文人清客界，只会唱唱曲，不会声腔格律，看不懂像是九宫大成及南词定律的性质是什么，不晓得它们是由昔日昆曲辉煌时代的昆曲曲家及曲师结合心力，完成的声腔格律之谱，是指导订谱的曲师及曲家，如何才能据以订出正确的昆曲唱腔的指南，于是，因不晓声腔格律，因为去尊所谓的叶派唱口，于是捧叶堂传人为惟一昆曲界的明灯，连唱唱曲的叶堂的自由心证的随心之改曲师原谱之作都举来崇拜。

不知道唱唱曲和谱曲是两码事，拿现世的例子来看好了，如果有人因为崇拜邓丽君的歌艺，于是认为她写歌也会成为创作大师的这种一厢情愿的幻想，大家一定认为很可笑。因为，歌手唱的好与他是否作曲作的好完全两回事，真正能当的了唱创俱佳的创作歌手如周杰伦之类的是少之又少。所以，后世的清客文人这一步走差了，把昆曲唱曲与订谱当成等号去看，是造成后世错谱横行的根源。到了曲学成为学者的禁脔后，更复如是。

如清末民初的吴梅及许之衡等清工（曲家），不知九宫大成是声腔格律谱了，而比之于历来的文字格律谱去看待，而从文字格律谱的角度去挑剔以显己识之高（但却对叶堂那些涂改正声变成野狐禅的腔一无所知），如说又一体太多，体例太乱，不知声腔格律谱与文字格律谱的不同点，就是声腔格律谱给订谱的

戏班曲师用的，而文字格律谱是写给填词的文人看的，其出发点不同，清初昆曲从剧坛退出前夕的当日的中国一流曲师及曲家们，集合心力，共同订出声腔格律谱《南词定律》及《九宫大成》时，为了适应让那些不合文字格律的文人的词都能订出谱来，以应演剧实用，所以声腔格律谱都把所有剧作作了总分析，把历来剧作里曾出现了那些不同体格的词，分析了出来，分门别类，有层有序，正格摆在前面，不合正格的分门摆在后头，包罗全备，让曲师只要一比对，就知对于那些包括衬字、句法，字法不合格式的词，要如何订腔，因此声腔格律谱才要订出很多的谱例来，让曲师参考，而不能只订自己心目中的一个正格，因为要是如此，则对于那些文人所填，不合格式的词又如何实际来订谱，不就无法订了，因此，才需分门别类，列出很多订腔谱例，尤其对于不合格式的更要全面举例，以便曲师综参对付之以订出腔来，而这种道理可惜吴梅及许之衡等辈不晓，因此其很多论九宫大成的言论，都是声腔格律门外汉之语，吾于集粹曲谱内已多所详论之了；况且九宫大成每只曲牌亦指出了何只为正格，也告诉只注重文字格律的如吴梅这些只会看懂文字格律的文士，何为正格之体了。当然，今日还有治学者为文谈九宫大成体例有几不当的论文，其论文中可以体现出系完全不具声腔格律基础者的为文。

但起码，吴梅还知道一些声腔格律的皮毛，如订谱时的『声既不同，工尺自异』，每只曲牌有其『本牌的腔格』，还不会如时下一些信奉主腔骗术者，连这都不懂了，才会去听信骗子的主腔骗术，点头称是如捣蒜，故尝喻之，吴梅与南词定律及九宫大成编订的那些昔日中国一流曲师曲家相比，功力之不如（从其《南北词简谱》反而是体例大乱，及依既定主观立说，及经不起声腔格律之验证，即可看出），已有十万八千里之遥，（已故王正来先生也有论及吴梅所作《南北词简谱》系『曲学尚未贯通』，确属确论，见其《关于昆曲音乐的曲腔关系问题》一文，而读者亦可参看本曲谱所附《小谈吴梅南北词简谱之论南曲【降黄龙】及【黄龙衮】》之例文）。而今日背弃魏良辅的昆曲正道，而与主腔伪教为伍的，其又差吴梅十万八千里之遥了。

因为连吴梅这些号曲学大师的文士，由于先有了把空有唱口而无声腔格律方面的专业知识的叶堂及其传人，当做神在拜的非严肃的治学心态，于是就蒙蔽了其对于声腔格律真相的治学的眼界。吴梅因崇叶堂的唱口，甚至还给俞宗海（粟庐）写传，其南曲的谱曲主张，因治学心态的先入为主作祟，是用其自以为乃正确的纳书楹曲谱为腔格参考的本子立说，他又与清工刘富梁为至交，于是刘富梁也受其影响，而多有参照纳书楹曲谱为底本编出集成曲谱的初稿，虽然也改易了叶堂一些阴阳八声及基腔的错误等等。

而到了今世，因为曲学更衰，工尺谱识者不多，当然连未点小眼的《九宫大成》，在绝大多数现在昆曲界及学术界的业界及学人都看不懂之下，于是王守泰搬出了有点小眼的《集成曲谱》来创主腔伪说，于是在两岸的学界里，不少治曲学之士，想去研究昆曲的声腔格律，却在入门的昆曲工尺谱点小眼都没有学通之前，因为弄不清从何去入门，因之，研究声腔格律，却不从声腔格律谱的第一手正确立基出发，在只求快餐主义易简之下，拾到篮子里的就当成菜，不分是不是毒草，而去引用错伪兼之的《集成曲谱》治学，而把这种被王季烈乱涂改的《集成曲谱》搬上了抬面。用这种错伪曲谱去从事『昆曲格律』、

『昆曲唱腔研究』『曲牌与套数』或『曲牌及宫调』及『腔格口法的研究』等等的情形之下，今世的曲学界治出来的声腔格律方面的汗牛充栋的东西，都因之不堪《南词定律》、《九宫大成》这些声腔格律谱的查核之下，对于曲学就没有了丝毫成果，如不实时将真相剖明，以扼止错误的学问方向弥漫下去，而让魏良辅及其传承的南词定律与九宫大成的订谱格律的真相埋没不彰，则假昆曲及假格律泛滥的歧路就不能转为正向复兴昆曲的能量。（按：有关被王季烈涂改后所出版的集成曲谱的造假错误之处，于本曲谱校注文里也已举不胜枚举了，可参考有关的各出的校注文）

但在曲会上，往日唱家们多依戏工之谱之传承，如刘富梁在《集成曲谱》里言及民国初年上海曲会都拿着俗谱如《六也》等在唱，八零年代，余参加曲会，携《集成曲谱》在曲会清唱时，台湾昆曲界教父之一的徐炎之老师曾表示，

《集成曲谱》的谱和习唱者不一样，而不以《集成曲谱》为然。可见唱腔的传承，清工之谱不与，也可以看出，像是《纳书楹曲谱》及《集成曲谱》，都不被近现代以来曲会的清唱者以为意，戏工之谱虽有传世久远的一些误处，但总比那些连声腔格律都不懂，只会唱唱曲而随第六感而擅改九宫大成及南词定律里的正确唱腔的一些，如叶堂及王季烈等清工的谱，来得有祖传魏良辅昆曲正腔的根。而今世有治学者以幻想治学，还说什么《纳书楹曲谱》成了后世曲界的惟一典范，而且充斥着拿《集成曲谱》治学的用不正确的曲谱的现象，以致造成错伪学充斥，而处处皆不合于九宫大成及南词定律里的曲谱及格律，而且还有不明声腔格律的，叫大家一定要用清工之谱如纳书楹、集成、与众之类，而面对清工之谱里的错伪，茫然无知，无怪乎怪力乱神盲目崇拜主腔说等邪教的怪现状，在这些不具声腔格律基础者的误导之下，实属因果之必然。

现在，本《集粹曲谱》既以格正往昔戏工曲谱及清工曲谱的错误处为宗旨，以订出完全合乎昆曲声腔格律的曲谱，则深以以往那些不依九宫大成及南词定律的曲谱及格律，依己意随心擅改的叶堂及王季烈等清工（曲家）为戒之下，出言指出昔日之谱之误，必求有实据，而摒弃那些清工习见的以莫须有的『不合格律』诬人及以秽言骂人的习性，把真相摊开在这些清工的传人及信徒及曲友们面前，所谓昆曲声腔格律的真相是什么，故尤其对于修正清工之谱之错处，明指其错犯在何处，而对于俗谱的戏工之谱，则或从宽，因为此乃往往传承久远的舛误，或可稍言之而不必逐一长言申明之，而对于那些自鸣通格律的清工的订谱的错误，就一定要指出其曲谱内的错处，及详加揭明其对格律一无所知，却反而诬陷他人及无理侮辱魏良辅传承的那些戏工的真相，以揭发后世一些虚名盖世的清工的真面目，拨乱反正，以正视听及疾历来虚妄之虚誉。

拿出真材实料，让人看到是真的格律大家，始有克值得尊敬，吾对《南词定律》及《九宫大成南北词宫谱》的尊敬，是它们乃昆曲格律之度量准绳，由苏州派曲家曲师及宫庭民间曲家曲师大集合所成的昆曲最后的声腔格律伟着，以此以后，昆曲曲谱界及格律界一片黑暗，不明声腔格律者充斥，互吹结党自

捧，兼以愚人，拿其曲谱一比对声腔格律谱的《南词定律》及《九宫大成》，令人霍然发现，原来是错的如此不堪一观啊，所谓的后世的这些清工的著作，如叶堂，王季烈等的曲谱《纳书楹曲谱》《集成曲谱》《与众曲谱》《正俗曲谱》等等；而此外其他如今世一些曲谱如《粟芦曲谱》，《曲苑缀英》、或实只是曲牌选辑而号称曲谱的《寸心书屋曲谱》等，比对《南词定律》及《九宫大成》里对各字基腔（昆曲南曲）或本腔（北曲）的订定，可以发现这些谱也都是错而不合声腔格律谱所订的格律处很多，必须重新斧正始克唱出真正的昆曲的正宫正调。．．．．．

●校正文是讨论昆曲声腔的格律，故要看懂，必须先有某些格律基础

本《集粹曲谱》陆续一折折地面世已多时，但常有曲友表示，你写的太深奥了，你写的怎么我去查谱，都查不到，是不是你写错了。

先谈是不是写错了，写错了，当然是要不得的，或竟然写出了不合于格律的实际的，都是要不得的，但若有无心之过则改，因不齿于以往那些无格的清工的欺世行径，所以每一折的校注文，往往下笔多至数千言，其中若有恍神致手民之过误，请不吝赐教以重新核查以改正之。（近来重行校对及整理集粹曲谱旧稿以订《集粹曲谱长编》及《牡丹亭全谱》与今 2011 年选录 74 折所刊《集粹曲谱初集（一）》时，亦对于 2010 年所初刊的集粹曲谱初集试刊本工尺谱内的发现到的一些手民之误及订腔之误处予以更正之——按：这些校正之折子戏曲谱全部已正置于互联网上以供阅览及下载了）

按校正文是谈的声腔格律的正误，所以用了很多声腔格律上的术语，如『基腔』如『本腔』，其实像是南曲的『基腔』，往往是校注文里最容易看不懂的地方；余在本曲谱很多折子里都分别有谈到基腔的辨别法，但散见于曲谱内，

不易搜见，今总论之。

例如，现在某一出的校注文里写道，『此字纳书楹曲谱基腔订 Re，《九宫大成》规定的基腔是 Mi，故叶堂擅移基腔而误』，但曲友一查《纳书楹曲谱》，一看，谱内的音订的是 Do（尺），于是就表示了，你错了，你看《纳书楹曲谱》的音是 Do（尺），你说它是订 Re（工），你一定写错了。

但请看，本校注文里写《纳书楹曲谱》的这个字的『基腔』订 Re，不是说这个字的『腔』是 Re；基腔和腔两个字是不同的定义，及不同的观念。说叶谱的基腔是 Re，指这个字如果反推回是阴平声的字时，可找出叶堂订下的基线在 Re 这个基线的腔位上，但今天这个实际的字是『如』，是个阳平声字，从《纳书楹曲谱》上看到叶谱把『如』这个阳平字订成 Do 音，推回去，可以推出叶堂是把这个字的基准腔位订在 Re，所以若是阴平声字时应配 Re，但叶堂现在是对『如』这个阳平声字配腔，他才推订了 Do，所以因着他把阳平声字订 Do，反推算回去，此时他把此字的基腔当成 Re 在订了（因阴平声正规上，比阳平声高一个音，如阳平声字订 Do，如阴平声字则订高一个音的 Re）；昆曲的南曲的声腔格律，其每个字都有其基腔；

那么为什么在校谱时，一定要用基腔来解释呢，因为，昆曲的订谱，都是一定要先明每个字的阴平声的腔位在什么地方，才可以订出腔来。这是昆曲南曲订谱的根本，如果指不出基腔来，或看不出基腔在何处，那就根本一定订不对腔，也一定行不对腔，那不就跟从叶堂以来的那些清工如叶堂、王季烈之辈一个样儿了吗，那种像瞎子摸象看不懂昆曲的声腔格律，而讲不出某字在声腔格律谱里的基腔应订在何音上，只凭第六感而乱改乱谱的，还真有能力改正旧谱的不合格律处吗。

今释『基腔』是什么。

● 世间每首歌曲乐曲的每个音都是本腔也是基腔

基腔，好奇怪，倒底是什么东东？请以家喻户晓的民歌茉莉花为例吧，第一句『好一朵美丽的茉莉花』为例，这一句的旋律是：[音符下加二线表示高音，如 1 表高音的 1] 3, 3, 5, 6 $\underline{1}$, $\underline{1}$, 6, 5, 56, 5，每一个字配的音以『,』隔开，换言之，即『好』配 3，『一』配 3，『朵』配 5，以下类推。

这茉莉花是一首歌曲，它由很多句子组成的，每一句里的每一个歌辞，都有固定的音，这个音不能乱动，我们不能把『好』认为唱 3 不好听，把它改个音吧，于是唱成 5，又觉得如果『朵』唱 6，不要唱 5，会比较好听，于是乱改吧，当然不可以的，因为那么一改再改，把原先唱腔都改掉了，谁还知道唱的是原来那只民歌茉莉花，还是自创曲呢，所以小到一首像是茉莉花这样的民歌，大到贝多芬的命运交响曲，每一个音符都不可以随心乱改，任何一首歌曲，或是音乐里的每一个音符，从头到尾，没有一个音可以乱动，这是任何一首歌曲或乐曲的常态。

这下子，我们就发觉到了一个事实了，那就是，歌曲的每个字的唱腔都不可以乱动，这只曲子重头到尾每个音都唱对了，才是这首歌曲。如果任意把唱腔改来改去，就在唱自创曲了，而不是那首原先的歌曲了。世间每首歌曲，歌辞里的每一个字都必须对应不变的唱腔，这是作为世间任何一首歌曲的每一个歌辞里的字都必然如此，如果改用昆曲声腔格律的术语来说，那就是其『曲』（歌辞）及『腔』（旋律唱腔）之间只有惟一的对应关系。那一个字其唱腔固定而惟一。如果我们也用昆曲的术语来说，这首歌曲的第一句的旋律 3, 3, 5, 6 $\underline{1}$,

1, 6, 5, 56, 5 就是茉莉花第一句的唱腔，即是原本这首歌的唱腔，即『本腔』，因为这第一句的旋律不可变，所以『本腔』不会变，世间任何一首歌曲都只有本腔，因不可能变化，故『本腔』永不变。因为『本腔』永不变，所以也不必称为『本腔』了，就直接叫做旋律，唱腔即可了。

从唐朝，就出现了一种曲牌体的歌曲；什么叫做曲牌体的歌呢，它就是这首歌的旋律可以填上其他的人写的歌辞，而限于原作词人的歌辞，但是，这种光是换个词来照唱的，在现代不也很多嘛，尤其是像很多中外歌曲被本国其他国家的人拿来译成它国文字或另填歌词来唱的，数见不鲜，但有一个特点，就是唱腔，即旋律一定不动，动的是歌词。

但是，这种中国唐代曲子，可能是词体的先驱，也就是说，在曲牌诞生前，也许应是先出现了『诗词曲』的『词』的文体，这些唐代曲子，也许名为曲子，实为『词』的先驱；但无论如何，『词』是有牌子的，也就是词人依词牌规定的句数，字数，平仄去填词，而且这种词依记载是可以唱的，而且，和声韵有些关系，每个字的平仄的不同，也影响唱出来的唱腔。唱腔必须依词的声韵而调整，而词牌对于每个字的平仄的规定，在唱腔的定义上也就限定了唱腔的生成，必须不得发不是该有平仄的配合的腔，有关词的真正和声韵的关系并没有记载出来，所以，除非像是白石道人歌曲及唐敦煌曲子等，现在发现的少数古谱外，词都已无法唱了。但可以知道，每位词人填出来的词，同样是《如梦令》，每个人所填词的声韵不同，唱出来不会像一个样儿腔调的歌，在另填了词之后，虽还是唱原先的旋律为本，它的唱腔必有微调，不是一个样儿了。即『本腔』已被微调过了。

但是更极端的，声腔必须要严格配合声韵的，就是出现在昆曲（南曲）里，每只曲牌的每个字，在阴阳八声不同时，应发什么音，被声腔格律谱的《南词定律》及《九宫大成南北词宫谱》透过了范例谱给记载了下来。也就是说，昆曲

的曲牌就是一首歌，如【懒画眉】曲牌，我们可以看作是一首叫做《懒画眉》的歌曲当成曲牌来用，既是歌曲，就像我们前述，世间的歌曲的每个字都有一定的旋律。昆曲的曲牌也是，也就是当第一首作成【懒画眉】曲牌的那首的《懒画眉》歌，它的每个字的每个旋律都是固定的，而被取来作为【懒画眉】的腔，这就是今世曲学大师吴梅在《顾曲麈谈》里所说的：每个曲牌都有它的『本牌之腔格』。

什么是『本牌之腔格』呢，这是昆曲格律的术语，如果通俗点说，就是茉莉花有茉莉花的旋律，如它的第一句『好一朵美丽的茉莉花』的旋律是：3, 3, 5, 6 $\underline{1}$, $\underline{1}$, 6, 5, 56, 5是茉莉花第一句的旋律，换成昆曲术语而言，就是茉莉花的第一句有它的腔格，那就是3, 3, 5, 6 $\underline{1}$, $\underline{1}$, 6, 5, 56, 5，也就是第一个字『好』配3，第二个『一』配3，第三个字『朵』配5，以下类推，于是构成了第一句的『腔格』。普通的歌曲及乐曲，本腔即惟一不可变，因每个字位上的字的声韵的阴阳八声如何变，腔都不会变，这是一般的歌曲的常态。但若是昆曲呢。

而就昆曲而言，我们以【懒画眉】曲牌为例，那只做为【懒画眉】曲牌的原来最早的那只歌曲的《懒画眉》到底是那一只，我们不知道，所以《懒画眉》歌曲的原本旋律的『本腔』我们不知道，但是因为昆曲曲牌的旋律的改变是有规则的，而这个规则是魏良辅这位创昆腔的曲圣订下来的，用吴梅《顾曲麈谈》里所指出来的这个魏良辅所创的规则是：

『声既不同，工尺自异』。

●吴梅指出的魏良辅订谱原则：『声既不同，工尺自异』

『声既不同，工尺自异』是什么意思呢。『声』指歌辞的用字，用的属于是阴

阳八声的那一个字。因为每首歌辞的作词者所填的词是不同的，因此魏良辅创昆曲，因着歌辞的用的字的分属阴阳八声的不同（按：因在昆曲南曲订谱上，阴上及阳上订腔相同，故阴阳八声就订谱而言只有阴阳七声要区分，故于言订谱时，说阴阳七声或八声都可通用），于是就要调整旋律，『工尺』就是指昆曲所使用的工尺谱的所注的工尺符号，所以这句话用白话文来说，就是：每个字随着所填歌辞的阴阳八声不同，于是每个发出来的音就不相同了。

我们以茉莉花第一句『好一朵美丽的茉莉花』，它的『本腔』是：

3, 3, 5, 6₁, 1, 6, 5, 56, 5

如果它只是一首一般的歌曲，就算别人另外填了辞，也是不会变的，于是若有人，把第一句改个歌词，变成『看无尽秀美的江山画』，则还是唱得是上面的本腔 3, 3, 5, 6₁, 1, 6, 5, 56, 5，这是就一般重新填词的歌曲而言，但魏良辅创昆曲的订谱的方法，则是吴梅所指的『声既不同，工尺自异』，看一看『看无尽秀美的江山画』和『好一朵美丽的茉莉花』之间的比较，如果『声』不同了，则『工尺』必须要『异』（不同）了。

拿原『好一朵美丽的茉莉花』第一个字『好』上声字，而新歌词『看无尽秀美的江山画』的『看』为去声字，则依吴梅指出的原先『好』上声字，配 3，此时『声既不同』，新词第一个字写的是『看』去声字，上声字和去声字的『声既不同』，所以『工尺自异』，于是『看』订出的腔一定不是原先上声字的那个 3，而是不同于 3 的音才是，至于应订什么音呢，在后头将详言及。

吴梅在《顾曲麈谈》里举【懒画眉】曲牌第一句为例，指折子戏《楼会》里，两首【懒画眉】的第一句的词分别是『慢整衣冠步平康』及『梦影梨云正茫茫』，但是『工尺则不同』，即所配出来的腔，两句都不同，会什么呢，于是吴梅分析了这歌辞字的所填不同的阴阳七声，则配出来的工尺旋律就必须调整了。

这个调整之法，吴梅大致以例子来举，但没有确切说明如何才是谱曲之方法，因为这些方法，古来都没有被文字记载下来，但我们如果从《南词定律》及《九宫大成南北词宫谱》这两部声腔格律谱里用查究，归纳之，可以分析出，每个曲牌里的每个字，其『腔』（声腔）和『曲』（歌辞）到底有着怎么样的一种连动关系，每只曲牌每个字都不同，但从声腔格律谱里可以找到规律，这个规律的来由，一比对之下，发现那就是明代那些曲家如沈璟、沈宠绥所在谈有关阴阳八声的唱法，这些口法，就是因腔格而连动。而像是沈璟谈去声字，要『高唱』，上声字要『低唱』，像是沈宠绥谈阳去声字要『平出去收』，上声字要平出再向下，等等，他们所谈的就是曲牌里每个字在阴阳七声不同时，订腔的方法。

由于口法上，唱一个阳去声字时，要唱的呈『平出去收』，所以订谱时这个阳去声字，要从它的『本牌的腔格』的那个平声字（指阴平，因为昆曲以阴声为正，只说平声字，指阴平，去声字，指阴去）的腔出腔起音，再向上呈『去收』。

不论『高唱』『低唱』『平出去收』，它的背后的实际就是以平声字（阴平声）为参考轴，也就是所谓去声字，要『高唱』，这个『高』究竟多高，如何才算是『高』，它的参考点就是以阴平声为准，所谓『高唱』，指订腔要订的比该字原本『本牌的腔格』的阴平声应订的腔为高，如果该字的『本牌的腔格』的阴平声位在 Do，则必须订比 Do 为高，订多高，九宫大成和南词定律有范例可查得。但这究竟实际是如何来配的呢。

吴梅曾揭示了一下昆曲制谱之法里的『声既不同，工尺自异』，我们就以茉莉花来看，它的第一句『好一朵美丽的茉莉花』的『本牌的腔格』是 3, 3, 5,

61, 1, 6, 5, 56, 5, 现在如果那变了的歌辞『看无尽秀美的江山画』不是普通的一首歌, 而是昆曲的曲辞, 那么『看无尽秀美的江山画』里凡是『声既不同』的字, 就『工尺自异』了. 也就是说, 如果声有所不同, 工尺就不会相同; 如果要相同, 只有新歌辞里每一个字都要和『好一朵美丽的茉莉花』有相同的阴阳八声. 这就是吴梅在《顾曲麈谈》里所说的『若必欲用旧工尺, 除非填词时, 按旧词之阴阳, 而一一确遵之』,

●由吴梅所谈昆曲订谱法可证主腔说是十足骗骗三岁小儿的把戏

从吴梅这番话, 我们马上就想到了, 那些主腔说作伪者如王守泰、武俊达所说曲牌里都有不变的主腔, 那要真有这些腔不变, 必然得『填词时, 按旧词之阴阳, 而一一确遵之』, 也就是说, 要冒出这些主腔, 一定得填词时, 按主腔说所举例里的歌辞的阴阳七声, 『一一确遵之』, 才可能配得出一样的主腔来, 否则『声既不同, 工尺自异』, 如此一看, 主腔说马上不攻自破, 是十足骗骗三岁小儿的把戏.

●阴平声位那么重要, 为订腔的基准, 于是简称『基腔』

从九宫大成, 南词定律这两部惟二的声腔格律谱, 及明代声韵理论家如沈璟、沈宠绥等的谈腔格口法, 全部加总分析研究之下, 可以归纳出, 每只曲牌里每个字的阴平声那个腔发的是什么音, 一定要先找到, 才能在去声字时订『高唱』, 上声字时订『低唱』或自平起音再下行, 而阳去声时才能『平出去收』, 于是为了便于说明, 不要繁琐的每次都讲『本牌的腔格里的那个字的阴平声位的腔』等等用字, 就简称之为『基腔』, 每只曲牌每个字都有基腔, 订谱时先确定每个字的『基腔』在那个音上, 才能订得出不是阴平声时, 这时的『工尺自异』是如何的『异』.

一般的歌曲，只有本腔，不必言及基腔，因为不管字怎么变，腔都不会变；普通的歌曲及乐曲，本腔即惟一不可变，每个字相对的腔格都是惟一而不变，所以本腔即可看作是基准腔，等而基腔一辞用于一般歌曲及乐曲，其实变的无意义。但在昆曲里，如果字的阴阳八声有变，则腔就改变了，而且这个改变，从声腔格律谱及明代声韵理论家们的著作里，可以检视出，是以该字位上的腔的阴平声腔的音为基准，于是字的阴阳八声有变，腔就随着前述的规律在变，于是在昆曲里，因为本腔找不到，同时也不必找到，因改变是以阴平声位为基准，于是找出这条基腔线，等于就代替了本腔线，等同于一首一般的歌曲的旋律线一样，如今在昆曲里是以基腔线为旋律的根本骨干，而成为本曲牌的外在旋律表像的『腔带』，其内涵的骨干及本质的中心线，将说明于后。

余于 1996 年出版的《九宫大成南词腔谱稿》此一解析曲牌的奥秘的著作里，指出了：『昔人有谓每曲牌有其主腔，可由之以明不同曲牌之曲风，此实大误。一支曲牌之曲风，剖析其阴平声字音串之音流及每句末一字之收束，曲风之建立由之，并非所谓之主腔，且世之所谓主腔者，不同曲牌往往相类，焉可执偶或雷同之腔，而谓之主腔，曲牌曲风之骨干，实不与焉』。（第 21 页）这里面所提到的『阴平声字音串之音流』即为基腔线的同义词。

已过逝的王正来先生，经过多年的未明格律之初境，早年着《曲苑缀英》时，因为没有发现阴平声字的基腔的重要性，为订腔之本，以致谱内所订腔格口法，沿袭旧误，因而不合魏良辅昆曲正声的错腔满书，以之与九宫大成及南词定律对照查核之下，其不合声腔格律谱及明代声韵大家之论之处纷陈，而不自知；而且把纳书楹这种错误百出的谱还当成至宝，为之译注；及其中的大多数曲牌，系按纳书楹的错腔满谱的《夜奔》出〔详见余之集粹曲谱《夜奔》出校注文〕，当成底本，去谱桃花扇的《哀江南》套曲，以致于错处纷纷，不合格律，〔详见余之集粹曲谱《桃花扇·余韵》出校注文〕

但晚年始从《九宫大成》里发现到昆曲声腔格律的一部份真相，于《艺术百家》2004年第3期期刊里，发表了一篇《关于昆曲音乐的曲腔关系问题》，而始从而发现声腔格律谱《九宫大成》里的南曲的阴平声字的腔至关重要，于是在文中命名为『框架腔』的一部；也就是指，在一只曲牌里的所有阴平声的腔是构成本曲牌的特性的腔的一部，再加上一些收腔音，作为本曲牌的框架以之而建立此曲牌的重要因素，也就是指出，一只曲牌里的平声字的腔的集合体，构成了此曲牌异于别只曲牌的特征。此即同于余在其近十年前的1996年在所出版的《九宫大成南词腔谱稿》内所言『一支曲牌之曲风，剖析其阴平声字音串之音流及每句末一字之收束，曲风之建立由之』之相同发现，

但王正来先生只知文字格律谱里那些须填平声字处的平声字腔是框架腔，而不知道非平声字处的每个字，只要依《南词定律》及《九宫大成》详加探究，也都可以推定基腔，只是也有可能多基腔的可能，因这是后人推定的，但这些基腔，也必须有《南词定律》及《九宫大成》这些声腔格律谱的依据，始克成立，不能自己说了算。

为何说每字都有基腔，因为虽在文字格律谱，如沈璟的南曲谱或后世常用的钦定曲谱，甚或今世吴梅的南北词简谱之属，规定曲牌里文字的句数，字数，平仄，甚至板眼等，对于曲牌每句每字该用平或仄甚至不可用上或去也有所规定，但实际上，词家填词时，或因文才所限，于是常不合平仄至多，在不是平声字位处也填了平声字，于是此处如要配腔，仍需订出基腔来，使克作准。所以王正来先生只言那些文字格律谱里的平声字位的平声字腔为『框架腔』，不知实务上，若用来配腔，因不合文字格律的辞太多，以致于依其论及其腔格之谱（其例见《关于昆曲音乐的曲腔关系问题》一文），必成窒碍难行，必须为一字都找到基腔，始克应付万变的辞作。也必须为每字找出基腔，才能真正完

美的分析曲牌的曲风及特性。如此一来，不就是一只曲牌里每个字都是框架腔了，

而且更重要的，即是，那些仄声字位上的音，包括了入声字，因为入声字，是被当成仄声字，但在平声字时，它也可以代平，以致于，在文字格律谱里，入声字是平仄通吃，应填平声字的字格，可以填入声字，应填仄声字的字格，也可填入声字，而在昆曲订谱里，入声字订如平声字，即，阴入声字订阴平声的腔，即订成基腔，阳入声字，亦如阳平声字，订成基腔下一个音为其正常腔格。如此一来，即使是文字格律谱里的那些仄声字位置上，也要订出基腔在何处，因为，只要是填词者填出入声字，也合文字格律谱，如无订出框架腔，让那些订谱者比照订出腔来，则如何能赋诸实用，因此，可以看出，王正来的框架腔理论并未发展完备，只具理论雏型而已。

而王正来先生的框架腔理论指出文字格律谱里那些平声字格之处都有平声字的一定的框架腔，或以上所谈，更应正确的说，应曲牌每个字都有一定的基腔，即，如世间任何一首歌曲一样，从头到尾每个字都不可以任意改变唱腔，昆曲南曲每只曲牌里每个字都不可改变框架腔的音，即知，每只曲牌亦如世间每首歌曲一样，每个腔都不可以变，但，对昆曲而言，即是指每个字的基腔不可以变，因为一如世间任何一首歌曲的每一个音都是框架腔，不可以有一个音改动。昆曲则是每个字的腔格都不可变动（因每个字都可以找出平声字的框架腔），也就是，昆曲每只曲牌的原形即是一只只歌曲，不就因而可以自明了。而同时，像是主张没有曲牌，昆曲都是依字行腔的洛地先生的『曲牌取消论』，也可以因之而证明是完全属于其臆想，把律诗的那种依字行腔的吟哦法，引申到昆曲曲牌上，这是完全经不起验证的。

而王正来先生若非因意外身故，则其日后再检视其往日旧谱时，必会以其发现的《九宫大成》内所透显出的格律真相的一部份的『框架腔』的理论，去审视，因而发现到他的《曲苑缀英》、《桃花扇》哀江南套曲及叶堂纳书楹曲谱

的译注，这些旧日著作，以及他很多为名人词曲应酬订谱的清客之作，必将发现不论他的自配腔的旧作或叶堂的纳书楹曲谱，不合其晚年所发现的文字格律谱里的平声字位的『框架腔』很多，必将因而会领悟其昔日旧谱之误谱之非，因之会废掉此等错误的昔作，或加以更正之以合声腔应有的格律。

● 昆曲曲牌在基腔线的上下方呈包络线范围内予以行腔

如果有学过物理学的波动学，可以知道一条波动线有波峰，有波谷，而依着一条基线为中心在移动，昆曲曲牌的旋律线，就像是一条波动线。

任何一首歌曲，从头到尾形成一条细线状的音的波动线，如『好一朵美丽的茉莉花』的旋律是 3， 3， 5， 6₁， 1， 6， 5， 5₆， 5，
波动线是：

			<u>1</u>	<u>1</u>				
			6		6		6	
		5				5	5	5
3	3							

马上看出这一条旋律由低处 3 升向 5 又升向 6 再升向 1 再降到 6，降到 5，升到 6，降到 5 的波及波动线，这条旋律线上方与下方的音，好像也没有什么对称或规律可言，故也找不到对称波才有的一条基线。

但昆曲则以每个字的基腔那个阴平声字为基线，如果换填阴去声，必须配比基腔高；阳去声，从基腔出腔起音再上行到基腔上方；阴入声同于基腔；阳平声低于基腔一个音（为标准，低至两个音可不可用，要以声腔格律谱为准，如果

不合即称为『配腔或行腔太低』）；阳入声字如阳平声字；上声字配于基腔下方，或自基腔出腔起音后下行于基腔下方；所以以基腔为基准，昆曲的旋律是上下有包络线的粗大旋律带。阴平声字的基腔的线成了中心线，下方的是应配在基腔下方的上声字腔及阳平（阳入）声腔，基腔上方的是去声字，包括先起自基腔再向上的阳去声腔及一开始就高于基腔的阴去声腔，以基腔为中心，上下方形成包络。

每一句曲辞的每个字的基腔都在波的中间形成基腔中心，而整个这曲牌的这一句的腔就原则上随着基腔为中心而起伏，起伏的原因，一是在这一句的各个字位的上的基腔有变化，二是因阴阳八声而变而造成起伏，两者交相作用的范围，原则上，就在形成的基腔线的上下方的包络线内。

偶有出线状况，往往可能是连续两三个去声字并用，或像叶堂往往靠故意把去声高揭到极高以哗众取宠，或上声字及阳平（阳入）声字，低到极低而造成出线，这种出线，因填词者填词不佳，连用数个去声或上声字造成，或谱者搞怪（如叶堂），出于包络线之外，不算有错（因并没有违反去声字高于基腔，上声字低于基腔的订腔的格律，但阳平及阳入声，常格下不可配低于阴平声基腔一个音，否则即为『配腔或行腔太低』），但可以检视声腔格律谱发现这些都不是声腔格律谱的『常格』（正常的格式格范）

=====

●为何集粹曲谱里常言某字『配腔太低』或『配腔太高』，即因该谱配腔出于包络线之外

例如本谱校注文常指出如『叶堂此字配腔或行腔太低，应正』之类，且常于阳平声字配腔指出此错误，这是因为阳平声的配腔应比阴平声低一个音，如果此时发音配低两个音或更低时，就成为特例，特例可不可以用，要查声腔格律谱

的九宫大成及南词定律，如果查得到有此种特例于此处可用者，即可承认该谱合律，否则言其配腔太低，常有唱成上声字的发音之嫌。

因如果单一字的配腔，上声字可以配到极低，也可以低于阴平声一个音，两个音，．．．．，只要配入『低唱』（即低于阴平声即可），而且，配如叶堂搞怪配到极低皆可。

但在昆曲如有阳平及上声字连用时，常见两字同低于阴平声一个字；或上声字低一个音，而阳平声可以比上声字更低，低成二个音；如两个阳平声字连用，则往往不可以把第一个阳平声字降成低两个音（第二个阳平声字低一个音），除非声腔格律谱在此处有此证明可用的范例，这是因为，如此一来，第一个阳平声字就有唱来如发一个上声字的腔，故尤其于两个阳平声字连用时，旧谱有把第一个阳平声字低唱比阴平声低两个音时（而第二个阳平声字配低一个音），这第一个音常被如此配腔，却不合声腔格律谱的范例时，称之为『配腔太低』，诸如此类，是查声腔格律谱以证其不能如此配太低（低至阴平声位之下两个音或上声及去声字配腔出于声腔格律谱所订之各腔最高最低配腔的包络线之外），除阳平或阳入声的『配腔或行腔太低』是个错腔，上声或去声字的配腔或行腔太低不算有错，只是不合常格，一如前述。

=====

只要明白各字的基腔，用想都可以想到这一句的行腔是怎样的一种波动形态，像是集曲的奥秘及组套的奥秘全在这基腔线。必须了解每个曲牌每个字的基腔是如何建构，才会明瞭各曲牌的特色及集曲的奥秘与联套的奥秘。

我们说过，曲牌的波动，受基腔波动的影响，加上阴阳八声不同的影响，而构成昆曲这一只曲牌的这一句的行腔方式，即，原来曲牌的『本腔』不知道是那

一只歌曲，但『本腔』的旋律通通在任何别的一只范例曲牌以基腔为中心形成的行腔包络带包络范围之内了。不必要找到『本腔』，任何一只九宫大成里的正格范例里的该句的基腔构成的包络带即已经完整可以取代『本腔』了。（当然，如果像后世很多包括吴梅在内的清工，去以纳书楹曲谱当成腔格范本，乃是以错误百出的腔当成调腔标准，当然，调整出的腔也多不成其正确的曲牌的腔格及配腔，因之像是在《吴梅全集》里，吴梅以纳书楹曲谱为订腔腔格，而谱出来的那些谱也经不起声腔格律谱的核对）

基腔的中心线如此重要，可不可以找得出来，当然可以，只要把这一句曲辞全部改成阴平声字及阴入声字的组合，再查找每个字的配腔在那里（当然要在声腔格律谱里去查），于是这些配的腔就形成了一串基腔，接着就可以划出这一句的基腔线了，再进而可以找到行腔包络带了。

如此看来，一只普通的歌曲及乐曲有不变的『本腔』，昆曲每只曲牌找不到其原本曲牌的原来歌曲的『本腔』，却可以找到这只曲牌的『腔带』（包络在基腔上下方而呈现带状的旋律带，这只曲牌的阴阳八声不管如何变，最后每个字的配腔都处于『腔带』之内，所以普通的歌曲或乐曲的波是一条线状，而昆曲曲牌的波是呈带状。

如果如下图，有一句昆曲曲牌由五个字组成，每个字都有基腔，为阴平声及阴入声配腔之音，其上方必有一音，从九宫大成及南词定律查得的阴去或阳去声高点的音，其下方必有一音，是从九宫大成及南词定律查得的上声或阳平（阳入）声最低点的音；每个字都可以查到各高点及低点，则可以看出每字的高点连成的包络在线缘之间与每字低点连成的包络线下缘之间，可以连出一条『腔带』，这五个字如何定阴阳八声，所配腔不会出于这个腔带之外，这就是昆曲曲牌的腔的奥秘，为何有人会问何以相同名字的曲牌，唱出的唱腔，怎么是有不同，其规律就是如上的说明，而真正这些腔如何配，都有规律，其终极的事

实，就是不出于其各曲牌各自的『腔带』之下，一个『腔带』来分析曲牌太不方便了，于是只要以基腔线分析，去掉上下包络线，如蜈蚣，只看其弯扭的躯体，不必去看百足，因百足即是随躯体的弯扭而呈弯扭，基腔线就是曲牌的躯体，上下包络线即其百足，随基腔线的扭曲而上下包络线也扭曲，而且，如下所述，包络可以被搞怪而被改变，以求唱来跌宕以博虚誉（如叶堂），但躯体不因表象的包络线而被改变，故包络线千变万化，尺在心中，但其本质则在躯体的基腔在线，不因包络线被搞怪改变而随之起舞。

			阴去或阳去声 高点	
	阴去或阳去声 高点			
阴去或阳去声 高点			基腔（阴平或 阴入）	阴去或阳去声 高点
	基腔（阴平或 阴入）	阴去或阳去声 高点	上声或阳平 （阳入）声低 点	
基腔（阴平或 阴入）	上声或阳平 （阳入）声低 点			基腔（阴平或 阴入）
上声或阳平 （阳入）声低 点		基腔（阴平或 阴入）		上声或阳平 （阳入）声低 点
		上声或阳平 （阳入）声低 点		

如上所言，因为包络线因谱者如叶堂搞怪，不依声腔格律谱的常格，而订的特高或特低时，此时的包络的腔带就变宽了，而且如有的上或去声字，没有搞怪，有的有搞怪，此时，上下方的包络线的形状也歧出于原有的包络线及从表象上似可推论出基腔线必被改变了，虽包络线被歧出，但是这只曲牌的本质

（及基腔线）却未变，因此，可以看出，包络线往往是表象，并未改变实质的基腔线，因之，从声腔理论本质来看，包络线如何，是不重要的，重要的是那一条作为曲牌本质的基腔线，于是我们又可以明白了一个事实，那就是，所有只从昆曲旋律的表象，即上下包络线的旋律线去找昆曲的腔的规律的，一定找不到，也因此，我们可以了解到，像是主腔说的作伪者如王季烈、王守泰及武俊达者流，只从昆曲曲牌表象的旋律，即所谓的包络线，出发而想要去找曲牌的规律及主腔，是不会找到的，因为包络线可以被谱者搞怪改变，如叶堂，于是在找不到之下，除了作伪，就不可能有发迹成为昆曲格律大师的伪名的可能了，推本其错误思考之源，这都是不明昆曲的声腔格律，而才在包络线的昆曲旋律表象去找规律，那一定是徒劳而无功，而且，根本不能解开古来很多昆曲声腔格律的谜团，如『务头』等的真相。

（按：有关什么才是『务头』的真相，请另见本曲谱所附《历史公案：黄莺儿曲牌务头在第一个七字句？（谈务头的真相）》一文），大意是：从基腔线检视出黄莺儿曲牌第一个七字句的基腔的确最富变化，其蜈蚣线最弯曲，故声情最富，也就是其确为此曲牌的务头。而像对声腔格律一无所知，而作伪主腔的王守泰在其学术诈欺之犯罪著作《昆曲格律》里，还浪费6页（182—186页）谈了半天的务头，结论竟是找不到务头之理何在？？说『研究．．．工尺谱的结果，．．．发现不出任何特点』（p.184），正见其对声腔格律的本质的基腔一无所悉，结果为了出名，沦落到只能靠说假话，随便找几个孤例当成曲牌必有的主腔，以诈术骗人立名。）

不通声腔格律，只从昆曲旋律表象，想要破解昆曲曲牌及格律的奥秘的一个习见的作法，是费力去分析研究昆曲的『依字行腔』，想弄清所谓的前后两字时，前后两字的连络的规律。如果我们明白了南曲的基腔，就知道，曲牌里前后两个字的连续是没有规则的，为何如此说，如果前一字基腔在1，后一字基

腔在 5，则前一字阴平（阴入）时配在基腔 1 上，阳平（阳入）可能配在低音 6 上，上声字可能是配低音 6 或更低，去声字，若阳去声，正格常自基腔 1 起音向上收至 3 或 5 或 6 等．．．而阴去声则直接配在基腔 1 的上方，如 2 或 3 或 5 或 6 等等，而第二个字基腔在 5，则其阴平声字就配在 5，从前字的阴平声 1，后一字竟然阴平声在 5，则阴平与阴平的前后两字，竟然音是从 1 向上大跳到 5，和这些对声腔格律外行者一般所定义两阴平声字相连时，两者的音应是『同度』或『高低一、二度』或『两字合用一腔格』（杨荫浏的《中国古代音乐史稿》下册 887 页起的『南北曲字调配音表』）完全不符．想来也可知他们在列表时，是对于不合其所列的就当视而不见（一如王守泰泡制主腔时的方法），用的是以偏概全的障眼术来治学．所以这些学者竟可以说谎说到这么不明格律的程度．吴梅可没有订这种因不明本牌的腔格才会去搞的这种表，因为吴梅至少还知道『本牌的腔格』最大，行腔之本不是只看前后字阴阳八声，而且也要看前后字的腔格（即基腔），两者兼之，才可以行腔，不是光『依字行腔』．因此，又可看出洛地先生的『曲牌取消论』，倡『依字行腔』或王季烈及王守泰倡『连络主腔』是纯属外行之言的，而偏偏杨荫浏就是最反对昆曲会有『格律』，因此书中大骂沈璟及吴梅这些他所定罪为『格律派』的学人，书中口气，把昆曲简直是当作是订谱者的创作了，一如不少西洋作曲家写《小夜曲》，各自腔不同，但，很可惜，昆曲最守的就是格律了，因此，不管杨荫浏也好，或其他不少学者，只从腔的表面去分析，然而只要明白了昆曲订谱的根本原理的基腔，就知道这些只挑符合才列的伪表的结论都形同废纸，若而还用了错伪谱《集成曲谱》，则连举例都举成错伪谱例，则更糟（如武俊达的《昆曲唱腔研究》）．杨荫浏至少知道治昆曲声腔之学，要用九宫大成．

以下谈北曲的格律

（上篇终）

●深层研读:有关昔日王季烈王守泰作伪假主腔的罪证,例见于本曲谱所附以下各文:

——谈王守泰的昆曲主腔的骗局(本曲谱《哭像》出校注文内)

——从集成曲谱《刺虎》出证明王守泰在《昆曲格律》里造假主腔的证据(本曲谱《刺虎》出校注文内)

——王季烈及王守泰的昆曲南曲商调曲牌【二郎神】主腔消亡启示录

——王季烈及王守泰的昆曲南曲越调【蛮牌令】曲牌主腔覆亡实录

——谈北曲格律及王季烈王守泰作伪的北曲正宫【端正好】曲牌主腔崩解实录

●深层研读:有关王正来先生的框架腔理论的介绍,例见本曲谱所附以下各文:

——谈王正来先生的昆曲『框架腔』理论——一个走向『基腔』的过程

——从王正来先生的『框架腔』理论阐明叶堂纳书楹曲谱乱改配腔不是在唱本曲牌之实——以邯郸记赠枕出为例

●深层研读:有关吴梅先生的《南北词简谱》的体例不清等缺点,例见本曲谱所附以下之文:

——小谈吴梅南北词简谱之论南曲【降黄龙】及【黄龙衮】

(自《集粹曲谱的曲谱校注文导读》,《集粹曲谱初集(一)》,台北,2001,刘有恒,今译为简体字版)